STANISŁAW GOLACHOWSKI

ANTONI STOLPE

(1851—1872)

OSOBNE ODBICIE Z ROCZNIKA WYDZIAŁU FILOZOFICZNEGO U. J. TOM I. 1930—1934
POD REDAKCJĄ PROF. DRA ZDZISŁAWA JACHIMECKIEGO

KRAKÓW 1934
DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

STANISŁAW GOLACHOWSKI

ANTONI STOLPE

(1851—1872)

OSOBNE ODBICIE Z ROCZNIKA WYDZIAŁU FILOZOFICZNEGO U. J. TOM I. 1930—1934
POD REDAKCJĄ PROF. DRA ZDZISŁAWA JACHIMECKIEGO

Wielmożnemu Panu Dyrektorowi
Steinowi z prośbą o przeglądnięcie
łaskawe autor
Kraków 30 III 1935.

KRAKÓW 1934
DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

MGR GOLACHOWSKI STANISŁAW

ANTONI STOLPE
(1851—1872)

Spośród talentów muzycznych, jakie pojawiły się w Polsce w drugiej połowie XIX wieku, wyróżnia się postać kompozytora i pianisty Antoniego Stolpego. Współcześni łączyli z jego nazwiskiem najpiękniejsze nadzieje, które niestety przedwczesna śmierć zniweczyła. Stolpe umarł, mając lat 21 i cztery miesiące. Muzyk ten, prawie zupełnie zapomniany, zasługuje niewątpliwie na przypomnienie go społeczeństwu. W krótkim okresie życia stworzył szereg wartościowych kompozycyj i zabłysnął niepowszednim talentem pianistycznym.

Antoni Stolpe pochodził ze szlacheckiej rodziny szwedzkiej, która w niewiadomym bliżej czasie, osiedliła się w Warszawie. W rodzinie tej talent muzyczny był częstem zjawiskiem. W pierwszych latach XIX wieku działali w Warszawie dwaj pianiści, bracia Stolpowie: Alojzy i Antoni, trudniący się nauczaniem muzyki i kompozycją. Starszy z braci — Alojzy, zdobył dużą popularność, jako autor polonezów. Posiadał on dwóch synów, Alojzego (ur. 1818) śpiewaka opery warszawskiej i Edwarda (ur. 1812) pianistę i nauczyciela muzyki. Ten ostatni wstąpił około 1843 r. w związek małżeński z Marjanną Turowską, i z tego związku przyszedł na świat w Puławach dnia 23 maja 1851 roku, Antoni Stolpe. Do 11 roku życia wychowywał się Antoni w Puławach, gdzie ojciec był wtedy nauczycielem muzyki w »Instytucie Aleksandryjskim Wychowania Panien«. Tu też rozpoczął naukę muzyki pod kierunkiem ojca, zdradzając już wcześnie wybitne zdolności muzyczne. Uniknął na szczęście karjery »cudownego dziecka«, co przy wątłem jego zdrowiu byłoby tylko przyspieszyło zgon.

Kiedy w roku 1862 przeniesiono Edwarda Stolpego do Warszawy, wstąpił Antoni do istniejącego już od roku Instytutu Muzycznego, gdzie jego ojciec objął kierownictwo dwóch klas fortepianowych. W Instytucie prowadził Antoni w dalszym ciągu studja pianistyczne pod kierunkiem ojca, zaś harmonji i kontrapunktu uczył się najpierw u Freyera, potem u Moniuszki. W roku 1867 uzyskał patent, wielką nagrodę z fortepianu i pierwszą nagrodę z kontrapunktu. Już na popisach Instytutu występował Stolpe, jako kompozytor. Teraz jednak, po ukończeniu studjów, zapragnął urządzić koncert, którego program wypełniłyby w całości jego utwory. Pierwszy koncert kompozytorski odbył się dnia 22 marca 1868 roku w sali fabryki fortepianów Hoffera, wobec zaproszonych przedstawicieli świata muzycznego i prasy. Młody autor wystąpił z pięcioma kompozycjami: Sekstetem na fortepian i instrumenty smyczkowe, Uwerturą na orkiestrę, »Sceną dramatyczną« na wiolonczelę z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, oraz dwiema Etudami fortepianowemi. Koncert zakończył się pełnym sukcesem Stolpego. Recenzje, jakie pojawiły się po tym koncercie, nie kryją podziwu dla talentu i umiejętności młodego kompozytora, i zachęcają go do powtórzenia koncertu dla szerszych sfer publiczności. Ponieważ Stolpe nosił się z zamiarem wyjazdu na dalsze studja do Berlina, jednak przeszkodą w zrealizowaniu tego planu był brak środków materjalnych, więc — mając poparcie prasy, ochoczo zabrał się do organizowania drugiego koncertu, w nadziei, że zysk umożliwi mu spełnienie pragnień. Drugi koncert odbył się w sali Resursy Obywatelskiej, dnia 11 grudnia 1868 roku. Trzon programu stanowiły utwory wykonane na koncercie w sali Hoffera. Z nowych kompozycyj, znajdujemy w programie: Śpiew do słów Wiktora Hugo, z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, Trzy pieśni w formie etudy (sic!) na fortepian, i »Wielki marsz« na orkiestrę p. t.: »*Hommage á Mendelssohn*«. I ten koncert spotkał się z pełnem uznaniem prasy, niestety nie dał spodziewanego rezultatu finansowego. Stolpe był jeszcze zbyt mało znany szerokim warstwom publiczności, to też sala świeciła pustkami. Niezrażony, zabrał się do organizowania trzeciego koncertu, który odbył się 14 maja 1869 roku. W programie znalazło się kilka nowych utworów, jak: Uwertura symfoniczna, Uwertura koncertowa Nr 3, Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, »*Ave Maria*« na kontralt z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, oraz

dwa utwory dla solowego tenoru: Romans i Sonet Mirona (do słów T. Gautier). Wszystkie te kompozycje spotkały się z bardzo przychylną oceną na łamach prasy. Efekt finansowy tego koncertu musiał być pomyślniejszy, skoro już z końcem czerwca przybył Stolpe do Berlina. Tu zgłosił się do Franciszka Kiela, znanego nauczyciela kompozycji, któremu przedłożył swoje utwory do oceny i przegrał je na fortepianie. Wrażenie wywarł jak najlepsze, czego wyrazem list Kiela pisany do Edwarda Stolpego, a ogłoszony później w prasie warszawskiej. W liście tym obok komplementów pod adresem nauczycieli Antoniego czytamy, że Stolpe »niewątpliwie w dojrzalszym wieku, jako kompozytor do świetnego stanowiska dojdzie«. Nauka u Kiela trwała krótko, bo tylko do lutego 1870 roku. W tym czasie napisał Stolpe »Warjacje na kwartet smyczkowy«. Obok nauki u Kiela, pracował Stolpe nad fortepianem pod kierunkiem Teodora Kullaka, w założonej przez niego 1855 roku »*Neue Akademie der Tonkunst*«. W krótkim czasie spotkało go chlubne wyróżnienie, bowiem Kullak powierzył mu kierownictwo jednej z klas fortepianowych w Akademji. Niestety pracowity tryb życia wyczerpywał stopniowo wątłe zasoby zdrowia Stolpego. Wreszcie zapalenie płuc, którego nabawił się wychodząc z koncertu Wagnera, przyspieszyło rozwój gruźlicy. Mimo wyjazdu, najpierw do Warszawy, gdzie rodzina otoczyła go troskliwą opieką, potem do Salzbrunn'u i Meran'u, choroba coraz bardziej wycieńczała wątły zawsze organizm Stolpego, wykluczając wszelką nadzieję ratunku. Śmierć nastąpiła dnia 7 września 1872 roku w Meranie.

Obok wymienionych poprzednio utworów, Stolpe był autorem: mazurka *h-moll*, 3 etud fortepianowych, 2 sonat fortepianowych, preludjów i fug, warjacyj, nieznanych bliżej utworów na fortepian i orkiestrę, sonaty skrzypcowej, oraz »O Salutaris Hostia«, na chór mieszany z towarzyszeniem organ i kwintetu smyczkowego. Z wszystkich tych kompozycyj zachowały się tylko cztery: »O Salutaris Hostia«, etuda fortepianowa (dedykowana ojcu), warjacje na kwartet smyczkowy i sonata fortepianowa. Najwybitniejszym utworem spośród nich jest sonata fortepianowa *d-moll*, którą poddamy szczegółowej analizie

Kompozycja ta została napisana już po ukończeniu studjów u Kiela. Rękopis jej nosi datę: *Berlin, den 27 Dezember 1870*, a jak wiemy naukę u Kiela zakończył Stolpe jeszcze w lutym

tego roku. Autograf Sonaty, znajduje się w Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie (Mr. 337). Jest to zarazem jedyny drukowany utwór Stolpego. Sonata *d-moll* ukazała się nakładem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, przygotowana do druku przez Józefa Wieniawskiego, który włączył ją także do swojego repertuaru i wykonał m. i. na koncercie Towarzystwa Muzycznego w dniu 27 maja, 1875 roku.
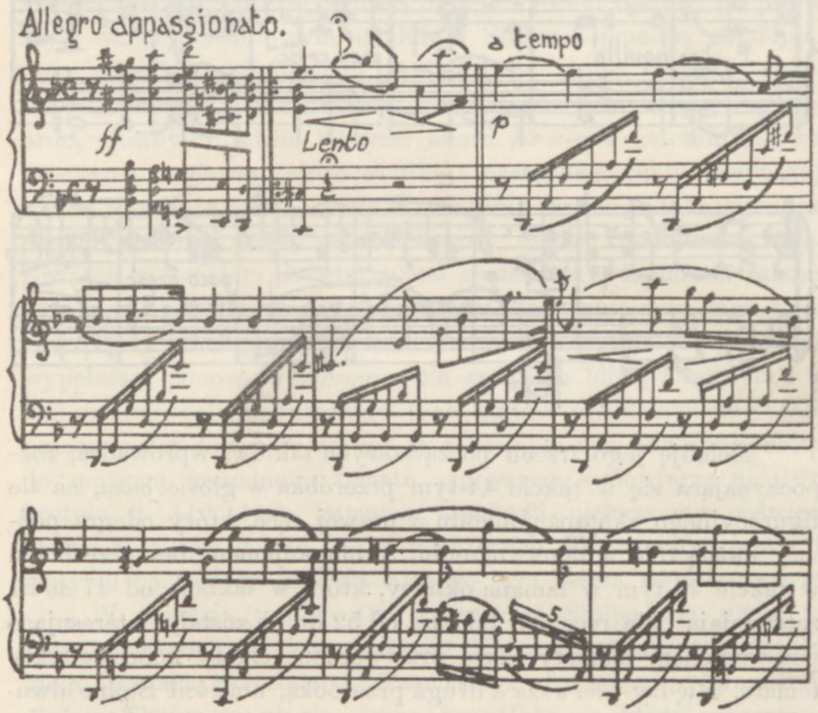
Sonata *d-moll* składa się z następujących ustępów: *Allegro appassionato*, *Scherzo*, *Introduzione* i *Finale*. Ustęp pierwszy (*Allegro appassionato*, *d-moll*, takt $^4/_4$, taktów 204) posiada formę sonatową o schemacie:

a) ekspozycja t. 1—69,
b) przetworzenie t. 70—125,
c) repryza t. 125—186,
d) *coda* t. 186—204.

Ekspozycja rozpada się na dwie grupy tematyczne, przedzielone łącznikiem. Grupa tematu pierwszego, wypełniająca takty od 1 do 25 rozpoczyna się energicznym motywem naczelnym w takcie pierwszym, który poprzez takt drugi łączy się z właściwym tematem pierwszym. Pod względem harmonicznym, motyw naczelny jest rozszerzoną kadencją *d-moll:* subdominanta $^6/_5$ z alterowaną primą, tonika $^6/_4$, paralela subdominanty II $^6/_5$, dwa akordy zmniejszone septymowe *cis- e- g- b* przedzielone subdominantą $^6/_4$ i tonika. Motyw naczelny w sonacie Stolpego odgrywa jednak inną rolę, niż spotykane czasem krótkie wstępy wyprzedzające temat pierwszy, jak np. w sonacie *b-moll* Chopin'a. Podczas gdy u Chopin'a wstęp ten nie powraca już w dalszym przebiegu sonaty, to u Stolpego ilekroć pojawi się temat pierwszy zawsze towarzyszy mu motyw naczelny.
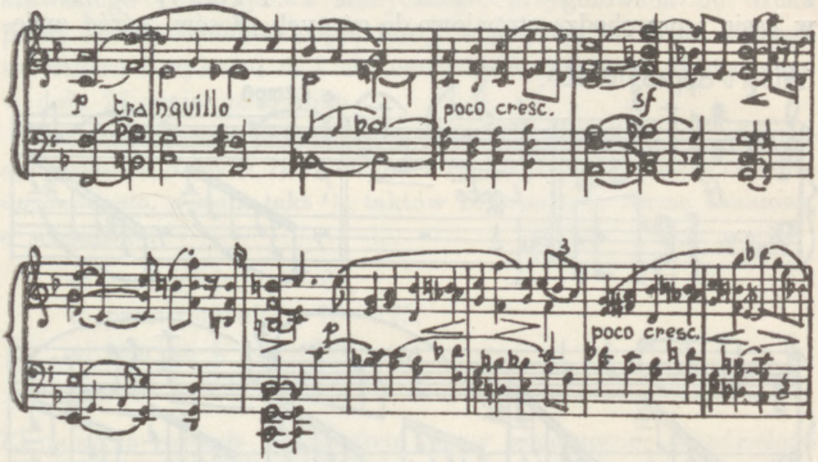
Temat pierwszy, ujęty w klasyczny ośmiotakt (t. 3—10), posiada charakter niespokojny przez skoki interwałów tworzących melodję oraz rytm punktowany i synkopowany. Odpowiednio do jej charakteru dobrał Stolpe akompanjament sześcionutowych figur szesnastkowych, opartych o rozłożone trójdźwięki, przyczem zwrócić należy uwagę na właściwe romantykom (Weber, Chopin, Schumann), przenoszenie tercji akordu ponad kwintę. Najbliższe tony akompanjamentu tworzą na dłuższej przestrzeni nutę pedałową na tonice (patrz przykł. str. 5).

W takcie 10-tym nawiązuje Stolpe do początku melodji tematu, poddając w dalszym przebiegu grupy pierwszego tematu, jego dwa początkowe takty dwukrotnej przeróbce. W pierwszej przeróbce (t. 11—19) motywy tych taktów pojawiają się najpierw w basie i przechodzą stopniowo do górnych głosów, wśród zmie-



niających się tonacyj *g-moll*, *E-dur*, *a-moll*, *F-dur* i *d-moll*. W przeróbce drugiej (t. 19—25) powtarzają się one trzykrotnie w progresji wznoszącej się, której towarzyszą w basie figury triolkowe oparte o rozłożone trójdźwięki, podobnie jak to miało miejsce w temacie. Druga przeróbka wchodzi w takcie 25-tym bezpośrednio w łącznik podejmujący jej ostatni motyw triolkowy. Łącznik trwa do taktu 31-go i doprowadza do tonacji paraleli *F-dur*, w której rozpoczyna się grupa drugiego tematu. I tę grupę podzielił Stolpe na trzy części: dwunastotaktowy temat (t. 32—43) i jego dwie przeróbki (t. 44—55, 58—68). Temat drugi, o budowie 8 (4 + 4) + 4 (2 + 2) został opatrzony uwagą *lamentabile*. Nie tworzy on z tematem pierwszym tak silnego kontrastu, jak

tego wymaga klasyczny typ sonaty. Temat ten, aczkolwiek bardziej śpiewny i spokojny, posiada z poprzednim tematem jedną cechę wspólną: częsty rytm synkopowany:



Melodję jego trzech początkowych taktów, wprowadza, rozpoczynająca się w takcie 44-tym przeróbka w głosie basu, na tle figuracyjnego akompanjamentu w prawej ręce, który odegra później ważną rolę w przetworzeniu. Akompanjament ten przechodzi w takcie 46-tym w łamane oktawy, które w taktach od 47 do 51 zatrudniają obie ręce. W taktach od 52 do 55 zostały interesująco pod względem pianistycznym przetworzone cztery końcowe takty tematu. Między pierwszą a druga przeróbką, umieścił Stolpe dwutaktowy łącznik akordowy, w którym zestawia obok siebie trzykrotnie półkadencję: subdominanta nonowa z alterowaną primą i akord dominantseptymowy. Początkowe trzy takty drugiej przeróbki (t. 58—60) są nieco zmienionem odwróceniem analogicznych taktów z przeróbki poprzedniej (t. 44—46): melodja tematu pojawia się teraz w prawej ręce, akompanjament figuracyjny w lewej. W całości przetworzył tu Stolpe 8 taktów tematu drugiego, po których następuje kadencja *F-dur* zamykająca ekspozycję. W takcie 69-tym *(prima volta)* nawiązuje Stolpe do motywu naczelnego, pierwszego tematu i ekspozycja zostaje powtórzona.

Przetworzenie rozmieścił Stolpe w 56-ciu taktach, poddając przeróbce najpierw temat drugi (t. 71—111), potem temat pierwszy (t. 112—125). Rozpoczyna ją trzytaktowy łącznik, operujący ostat-

nim motywem wspomnianej poprzednio kadencji. Celem tego łącznika jest doprowadzenie do *A-dur*, od której to tonacji rozpoczyna się właściwe przetworzenie. W początkowych 8 taktach przerabia Stolpe figurę akompanjamentu z taktów 44—46 ekspozycji, przeplatając ją dwukrotnie motywem łącznika (t. 76, 77) pozatem *arpeggiami*, które też wypełniają dalszych osiem taktów. W pierwszym okresie 8-taktowym moduluje Stolpe z pomocą zmniejszonego akordu septymowego, kolejno do *A-dur*, *g-moll*, *D-dur*, *a-moll*, *H-dur*, *A-dur* i *E-dur*. (Należy zwrócić uwagę na błąd ortograficzny w takcie 80-tym: akord *fis-a-c-es* należało napisać *dis-fis-a-c*, ponieważ, jak to wynika z następnego taktu, rozwiązuje się do *E-dur*, a nie *G-dur*). W drugim okresie 8-taktowym następuje powrót przez *e-moll*, *h-moll*, *a-moll*, *d-moll* do *F-dur*. Związek z tematem drugim został zacieśniony dopiero w taktach od 89 do 96, gdzie Stolpe zacytował dosłownie dwa jego takty (40, 41) i poddał je przeróbce. Dalszych 14 taktów przetworzenia wypełniają ponownie *arpeggia*, nie związane bliżej z żadnym z tematów. Łańcuch modulacyjny tych taktów przedstawia się następująco: *g-d-F-f-as-b-Es-a-d-g-f*. W takcie 111-tym nawiązuje Stolpe do motywu naczelnego tematu pierwszego i powtarza go dwukrotnie (t. 112, 113). Samemu tematowi pierwszemu poświęcił Stolpe 8 taktów (t. 114—121), po których dochodzimy znowu do motywu naczelnego zapowiadającego tym razem wejście repryzy.

W repryzie (t. 124—184) powtórzył Stolpe całą grupę tematu pierwszego, w tonacji *d-moll*. Natomiast grupa tematu drugiego została skrócona i przeniesiona do tonacji równoległej: *D-dur*. Skróceniu uległa druga przeróbka, z której pozostawił Stolpe tylko dwa takty. Bezpośrednio po nich, rozpoczyna się *coda*, skonstruowana bardzo pomysłowo. Jej pierwsze takty wypełniają motywy *arpeggiowe*, te same, które widzieliśmy w przetworzeniu. Następująca po nich 6-taktowa grupa motywów triolkowych, o charakterystycznych przednutkach, jest zjawiskiem nowem. Przechodzi ona w dwutaktowy łącznik, po którym odzywają się dwa początkowe takty tematu pierwszego, a po nich, oddzielony fermatą i pauzą — motyw naczelny tematu pierwszego. Całość kończy kadencja z charakterystycznym dla romantyków, drugim stopniem, w miejsce subdominanty: I^6 — II^6_5 — V^7 — I. Pierwotne zakończenie *cody*, jak to widać z rękopisu, było prostsze: bezpośrednio po grupie motywów triolkowych, następowało zakończenie na tonice.

Do formy sonaty Stolpego nie można oczywiście przykładać schematu beethovenowskiego *allegra* sonatowego, bo wtedy doprowadzilibyśmy do podobnych nieporozumień, do jakich dochodzili dawniejsi pisarze muzyczni, odnośnie do sonat Chopin'a, czy Schumann'a. Inny rodzaj tematyki w sonatach romantyków, spowodował inny stosunek wzajemny dwóch zasadniczych części formy sonatowej: ekspozycji i przetworzenia. Tematy ich nie posiadają tak jasno zarysowanych konturów, tak charakterystycznych motywów, któreby pozwalały i na rozwinięcie tematu w ekspozycji, i na przerobienie go w przetworzeniu, gdy każde zdeformowanie jego elementów składowych grozi zupełnem zatraceniem związku z tematem pierwotnym. Toteż najlepszym środkiem rozwinięcia tematu jest szeregowanie jego motywów w progresji, lub przenoszenie ich do coraz to innych tonacyj, jak to widzimy np. w sonacie *fis-moll* Schumann'a. Tą techniką posłużył się także Stolpe, w grupie tematu pierwszego, gdzie dwutaktowy motyw, poddawany progresjom wypełnia takty od 11 do 25. Inaczej natomiast postąpił Stolpe w grupie drugiego tematu. Tutaj jego motywy wyposażył najpierw w inny akompanjament, potem poddał przeróbce, jednak nie tematycznej, lecz techniczno-pianistycznej. Ponieważ motywy obu tematów zostały wykorzystane już w ekspozycji, należało w przeróbce ograniczyć ich użycie, aby uniknąć operowania ciągle tym samym materjałem. Jak to widzieliśmy w opisie przetworzenia, elementy obu tematów zajmują w niem stosunkowo mało miejsca, natomiast szersze zastosowanie znalazły motywy *arpeggiowe* niezwiązane z tematami, a obok nich także figura akompanjamentu z tematu drugiego i motyw kadencji zamykającej ekspozycję. Dzięki tej ekonomji użycia tematów w przetworzeniu, mógł Stolpe potem powtórzyć całą prawie ekspozycję w repryzie, bez obawy o wywołanie wrażania monotonji.

Ustęp drugi sonaty *d-moll*, *Scherzo* (*Vivace*, takt $^3/_4$, *B-dur*, taktów 157) ujął Stolpe w powszechnie używaną w tym rodzaju formę trzyczęściową z *codą*:
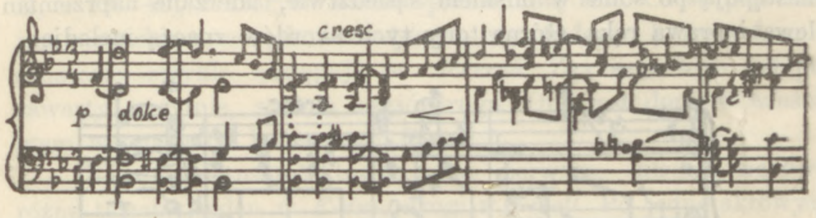
A. Temat t. 1—55
B. Trio t. 56—88
A'. Repryza t. 89—146
Coda t. 146—157

Właściwy temat *Scherza* poprzedza czterotaktowa inwokacja oparta o dominantę, która zarazem łączy poprzednie *Allegro appa-*
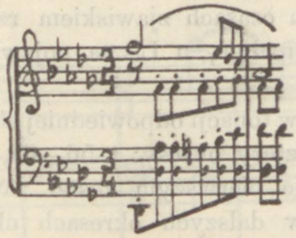
sionato ze *Scherzem*. Ta fraza, także w dalszym przebiegu tego ustępu odgrywa rolę łącznika. Temat, posiada kształt trzyczęściowej pieśni, przyczem powrót części pierwszej przygotywuje wspomniany łącznik. Schemat tematu przedstawia się następująco:

a	b	ł	a_1
$\alpha + \beta + \alpha_1 + \beta_1$	$\gamma + \gamma_1 + \delta + \varepsilon$		$\alpha + \beta + \alpha_1 + \beta_2$
$4 + 4 + 4 + 4$	$4 + 4 + 4 + 3$	4	$4 + 4 + 4 + 4$

W wyborze tematu dla *Scherza* kierował się Stolpe przesłankami współczesnej epoki romantycznej, to też brak mu wszelkich cech »żartobliwości«. Zbliża się on do typu tematów właściwych *Scherzom* Chopin'a i Mendelssohn'a. Na szczególną uwagę zasługują subtelnie użyte synkopy, które zacierając granice taktowe, podkreślają kapryśny charakter tematu:
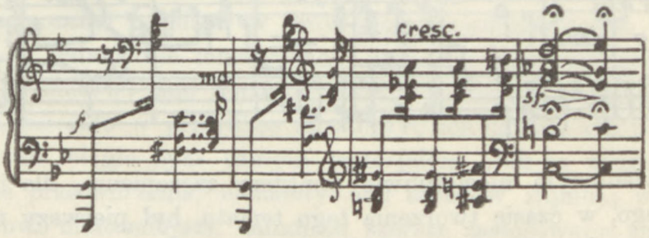


Podświadomym niewątpliwie punktem zaczepienia, dla inwencji Stolpego, w czasie tworzenia tego tematu, był pierwszy takt *tria* w polonezie *cis-moll* op. 26, Nr. 1 Chopin'a:



Jak widzieliśmy z poprzednio zamieszczonego schematu, symetrja poszczególnych odcinków została zakłócona jedynie w części środkowej *b*, której odcinek ostatni uległ skróceniu do trzech taktów. Pod względem modulacyjnym, znajdujemy w temacie odchylenia do najbliższych tonacyj. Część pierwsza *a*, kończy się w *F-dur*. W tejże

tonacji jest utrzymany pierwszy okres części środkowej, natomiast drugi okres siedmiotaktowy tej części wychodzi od *Es-dur*, a kończy się w *F-dur*. W łączniku, początkowe dwa takty są oparte o dominantę *F-dur*, następne o dominantę *B-dur*. Część trzecia ma identyczny przebieg charmoniczny z częścią pierwszą, z wyjątkiem kadencji końcowej w *B-dur*. Należy podkreślić użycie w takcie 19 trójdźwięku zwiększonego w *b-d-fis*. Tym środkiem harmonicznym, posługuje się Stolpe na większą skalę w etudzie. Silniejsze kontrasty dynamiczne spotykamy w części środkowej i łączniku, natomiast części skrajne utrzymane w *piano*, kontrastują w swoich odcinkach, przez przeciwstawienie harmonji skupionej i rozległej.

Silny kontrast z tematem tworzy burzliwe w swoim przebiegu *Trio*. Jest ono niewątpliwie najbardziej oryginalną częścią całej Sonaty. Posłużył się tu Stolpe skupionemi akordami, które następują po sobie w bliskiem sąsiedztwie, uderzane naprzemian lewą i prawą ręką. Górne tony tych akordów znaczą melodję:



Użycie takich zachodzących za siebie akordów do prowadzenia melodji, było w tych czasach zjawiskiem rzadkiem. U Chopin'a nie spotykamy ich zupełnie, u Liszta pojawiają się tylko sporadycznie.
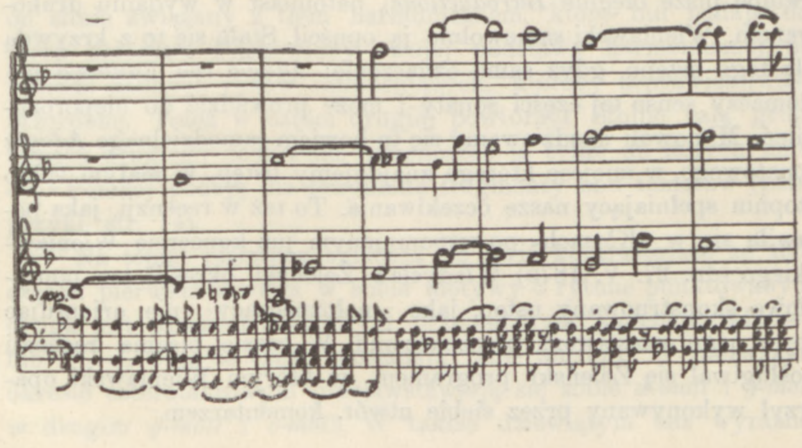
Trio utrzymane w tonacji odpowiedniej *d-moll*, wypełnia 33 taktów i dzieli się na cztery okresy: t. 56—64, t. 64—71, t. 71—80, t. 80—88. W okresie pierwszym został zawarty cały materjał motywiczny, który w dalszych okresach ulega drobnym tylko przeróbkom. Schemat harmoniczny tego okresu: *g-moll*, *c-moll*, *d-moll*, *g-moll*, został rozszerzony w okresie trzecim o tonację *C-dur* i *f-moll* (zamiast *d-moll* pojawia się w dalszych okresach *D-dur*) a w okresie czwartym o tonację *a-moll* i *h-moll*. Głównym środkiem modulacyjnym jest tutaj akord zmniejszony septymowy. Okres kończy się kadencją zwodniczą *g-moll*, po której następuje

kadencja *f-moll*: g $V - VI^6 =$ f: $VII^6 - VII^7 - V^4_3 - I$. Ostatni takt *tria* łączy się bezpośrednio z repryzą. W przeciwieństwie do tematu *Scherza*, charakteryzują *trio* częste kontrasty dynamiczne.
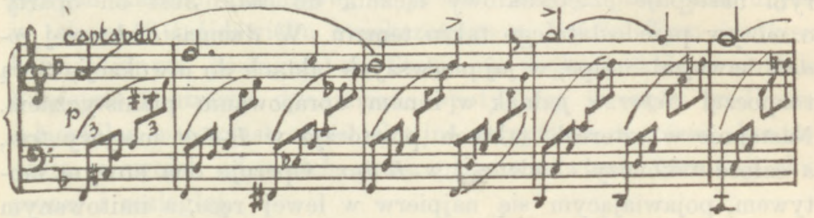
Repryza powtarza wiernie temat aż do taktu 54-go, po którym następuje czterotaktowy łącznik do *cody*. Jest on oparty o motyw przedostatniego taktu tematu. W dwunastotaktowej *codzie* nawiązał Stolpe, w jej pierwszych taktach do inwokacji, którą rozpoczął *Scherzo*, jednak w innem opracowaniu pianistycznem. Następnie w czterech taktach powtórzył w *B-dur* motywy *tria*, a całość zakończył kadencją w *B-dur*. Operuje ona nowym motywem, pojawiającym się najpierw w lewej ręce, a imitowanym przez rękę prawą.

Następny ustęp sonaty: *Introduzione (Adagio con Fantasia*, *F-dur*, takt $^4/_4$, taktów 40) składa się z dwóch części (I, t. 1—19, II, t. 19—40), z których każda spełnia inną rolę. Część pierwsza jest zjawiskiem szczątkowem *Adagia*, czy *Andante*, które w formie sonatowej zwykle następuje po *Scherzu*. Zaś sens tego ustępu, zawarty w tytule, spełnia część druga. Ona jest dopiero właściwym wstępem do końcowego *Finale*.

Na dziewiętnastotaktową część pierwszą, składają się dwa różne tematy: jeden w *F-dur*, drugi w *d-moll*. Po jednotaktowym wstępie, na tle synkopowanego akompanjamentu akordowego, splatają się ze sobą trzy linje melodyczne w sposób przypominający styl niektórych tematów Schumann'a. Dla przejrzystości wypisuję je na osobnych systemach.



W takcie 9-tym, bez łącznika, pojawia się odrazu temat drugi (t. 9—19). Modulacji z *F-dur* do *d-moll* dokonał Stolpe z pomocą trójdźwięku zwiększonego: *fis-a-cis* (F:I$^{5\sharp}$ = d : III). W przeciwieństwie do kapryśnego tematu pierwszego, temat ten rozwija się śpiewnemi łukami melodycznemi, oparty o akompanjament *arpeggiowy*:



Stolpe poprzestał na zestawieniu tych dwóch tematów obok siebie, i ani nie wykorzystał ich motywiki, ani nie nadał tej części jakiejś zaokrąglonej formy, jaką zwykle spotykamy w *Adagiach* sonatowych.

Część druga, jak już powiedzieliśmy, stanowi właściwe przygotowanie ostatniego ustępu sonaty. Na jej treść składają się antycypowane motywy pierwszego tematu i łączników *Finale*. Pod względem harmonicznym, jest ona od taktu 22, rozszerzoną kadencją *d-moll*, której tonika pojawia się już w pierwszym takcie ustępu końcowego. Figuracja triolkowa, jaką spotykamy w taktach od 31 do 40, przypomina niektóre fragmenty Fantazji *f-moll*, op. 49, Chopin'a.

Nazwa *Introduzione* znajduje się tylko na rękopisie sonaty (Stolpe pisze błędnie *Introductione*), natomiast w wydaniu drukowanem, Wieniawski samowolnie ją opuścił. Stało się to z krzywdą dla tego ustępu, gdyż samo oznaczenie: *Adagio con Fantasia* nie tłómaczy sensu tej części sonaty i może prowadzić do nieporozumień. Mimowoli spodziewamy się tu bowiem samodzielnego *Adagia* sonatowego, w miejsce którego znajdujemy ustęp, w małym tylko stopniu spełniający nasze oczekiwania. To też w recenzji, jaka pojawiła się w »Kłosach« po wspomnianym już koncercie Wieniawskiego (dn. 27. V. 1875) Władysław Żeleński określił ten pomysłowo skonstruowany ustęp, jako »małoznaczący« nie orjentując się w jego właściwem przeznaczeniu. W czasie pisania recenzji posługiwał się Żeleński programem, w którym Wieniawski opatrzył wykonywany przez siebie utwór, komentarzem.

Ostatni ustęp sonaty Stolpego, *Finale* (*Allegro*, *d-moll*, takt $^4/_4$, taktów 169) pod względem budowy, przedstawia typ t. zw. »formy zbliżonej do formy sonatowej«, jaki często spotykamy w dziełach romantyków. W zasadzie ustęp ten jest dwuczęściowy, przyczem część pierwsza tworzy ekspozycję sonatową, zaś część druga łączy w sobie elementy przetworzenia i reekspozycji. Schemat szczegółowy przedstawi asię następująco:
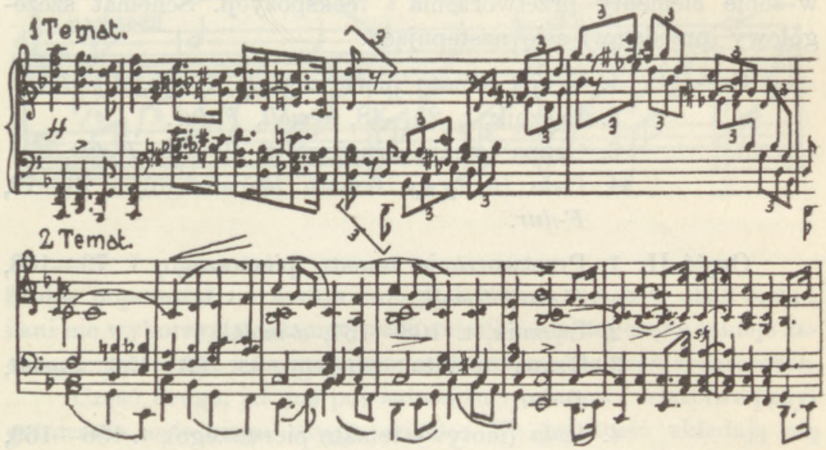
Część I:
1. Grupa tematu pierwszego, t. 1—25, *d-moll*,
2. Łącznik, t. 25—48, *d-moll*, *F-dur*,
3. Grupa tematu drugiego, t. 49—73, *F-dur*,
4. *Coda* (motywy tematu pierwszego), t. 73—79, *F-dur*.

Część II:
1. Przetworzenie tematu pierwszego, t. 79—108, *F-dur*, *d-moll*,
2. Łącznik, t. 108—131, *d-moll*,
3. Grupa tematu drugiego, t. 123—156, *d-moll*, *D-dur*,
4. *Coda* (motywy tematu pierwszego), t. 156—169, *d-moll*.

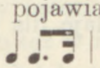
Na takie ukształtowanie *Finale* decydujący wpływ wywarł rodzaj jego tematów. Temat pierwszy, posiadający bardzo charakterystyczne motywy, o rytmie punktowanym, kryje w sobie znaczne możliwości przetwarzania, to też jak widzimy ze schematu, odegrał on w konstrukcji tego ustępu najważniejszą rolę. Natomiast temat drugi zawiera tych możliwości niewiele. Przedewszystkiem jest on silnie związany z tłem harmonicznem, które mu nadaje dopiero kolorytu. Pozbawiony swojej podstawy harmonicznej, nie posiada żadnych rysów interesujących, któreby usprawiedliwiały przeróbkę. Toteż w części drugiej powtórzył Stolpe całą grupę tematu drugiego dosłownie, przenosząc ją tylko do innych tonacyj. Poniżej podaję dla przykładu fragmenty obu tematów (patrz przykl. str. 14).

Na temat pierwszy składają się dwie kontrastujące ze sobą części: pierwsza zawiera w sobie motywy o rytmie punktowanym, druga jest pasażem sekstowym przeplatanym kadencją VII^7—I, lub V^7—I. Obie te części posiadają inne tonacje. W pierwszym okresie czterotaktowym przeciwstawiają się sobie *d-moll* i *g-moll*, w drugim *g-moll* i *c-moll*. W takcie dziewiątym bez wyraźnej

cenzury, łączy się temat pierwszy z przeróbką motywów punktowanych, która zajmuje 13 taktów (t. 9—22). Sposób rozwinięcia tematu jest analogiczny do tego, jaki stosował Stolpe w pierwszym ustępie sonaty, a więc przenoszenie motywów do coraz to innych stopni gamy, lub różnych tonacyj. W takcie 22-gim po-



jawia się motyw pasażowy urozmaicony krótką imitacją w oktawie, a po nim w takcie 25-tym motyw punktowany, kończący grupę tematu pierwszego kadencją *d-moll*. Obok wymienionych już tonacyj, znajdujemy w tej części *Finale* zboczenia do *Es-dur* i *As-dur*. Zwrócić należy uwagę na *arpeggia*, które przeplatają motywy tematu, są one bowiem w sonacie Stolpego jedynym elementem wirtuozyjnym.

Poważne rozmiary przybrał w tym ustępie łącznik, który liczy 24 taktów. Posiada on własne motywy triolkowe prowadzone dwugłosowo w ruchu przeciwnym. Od taktu 33-go przybierają one formę, jaką miały już w drugiej części *Introduzione* (t. 31, i nast.). W dalszym przebiegu łącznika pojawia się w basie na tle triolek w ręce prawej, nowy motyw , będący antycypacją jednego z motywów tematu drugiego. Motyw ten przez takty 45—48 zatrudnia obie ręce. W takcie 48-ym kończy się łącznik na dominancie *F-dur*.

Temat drugi, zgodnie z regułą formy sonatowej, pojawia się w tonacji paraleli. Zajmuje on 25 taktów. Jego pierwszy okres liczący 8 taktów, kończy się w tonacji dominanty: *C-dur*, drugi

rozszerzony do 17-tu taktów przez progresję i rozwiniętą kadencję, grawituje z powrotem do *F-dur*. W kadencji tematu drugiego, która tworzy *crescendo* od *piano* do *sff*, uzyskał Stolpe silne zaostrzenie dysonansowości. Część pierwszą *Finale* zamyka krótka 7-taktowa *coda*, oparta o motyw punktowany tematu pierwszego. Już tutaj w takcie 73-cim spotykamy motyw triolkowy, który w drugiej części *Finale* będzie towarzyszył fragmentom tematu pierwszego.

Po kadencji *F-dur*, rozgraniczającej obie częci finału, rozpoczął Stolpe przeróbkę tematu pierwszego od motywu punktowanego. W takcie 82-gim wraca motyw punktowany w towarzystwie wspomnianych wyżej motywów triolkowych. Przeróbka tego motywu wypełnia 15-cie taktów, wśród zmieniających się kolejno tonacyj: *a-moll*, *d-moll*, *g-moll*, *c-moll*, *f-moll*, *b-moll*, *des-moll*, z enharmoniczną zamianą na paralelę dominanty w *A-dur* (*cis-e-gis*). Doszedłszy do *A-dur*, porzuca Stolpe na chwilę motyw punktowany i na *arpeggiach*, które pojawiły się już w grupie tematu pierwszego, buduje progresję tonalną akordów septymowych, wiążących się wzajemnie postępami zwodniczemi: A: VI^7—II^7—V^7—I^7—IV^7—$VII^7 = fis$: II^7—V—I. Progresja ta jest utartym środkiem harmonicznym, spotykamy ją bowiem często już u Bacha, Haydna i Mozarta, jednak Stolpe potrafił jej mimo to nadać pewne rysy oryginalne, przez wprowadzenie w *arpeggiach* tonów opóźniających. Po tym epizodzie luźnie związanym z tematem, wraca motyw punktowany, tym razem jednak służą mu za tło *arpeggia*. Z tonacji *fis-moll*, na dominancie której skończyła się progresja, przechodzi Stolpe do *A-dur*, *e-moll*, *a-moll*, i wreszcie *d-moll*. Przetworzenie kończy motyw pasażowy urozmaicony na początku imitacją, podobnie jak to miało miejsce z zakończeniu grupy tematu pierwszego. W takcie 108 wraca łącznik i od tego miejsca zaczyna się już repryza. Łącznik zamiast do *F-dur* zdąża teraz do dominanty *d-moll*. Grupa drugiego tematu nie została powtórzona w całym przebiegu w *D-dur*, jak tego wymaga reguła formy sonatowej, gdyż jej pierwszy okres ośmiotaktowy opatrzony uwagą *tranquillo*, wprowadził Stolpe w *d-moll*. W *codzie* sięgnął Stolpe znowu do elementów tematu pierwszego i rozwinął je podobnie jak w przetworzeniu. W początkowych 8-miu taktach połączył motywy punktowane z motywami triolkowemi, a po dwu-

taktowym epizodzie oktawowym, wprowadził jeszcze motyw pasażowy i zakończył *Finale* kadencją *d-moll*. W rękopisie sonaty znajduje się warjant tego zakończenia, polegający na rozszerzeniu kadencji przez dodanie wstawionej dominanty.

Między rękopisem i drukiem sonaty Stolpego istnieje zupełna zgodność. Wieniawski, jako wydawca, ograniczył się wyłącznie do napisania karty tytułowej i skreślenia nazwy trzeciego ustępu, o czem już była mowa. Nie zrobił natomiast rzeczy, która jest obowiązkiem wydawcy: mianowicie usunięcie widocznych niedopatrzeń autora. Jego ingerencji wymagała przedewszystkiem dynamika sonaty. Stolpe nie liczył się prawdopodobnie z możliwością ogłoszenia drukiem swego utworu, to też niezbyt starannie potraktował jej stronę dynamiczną. Jaskrawym tego przykładem łącznik i drugi temat *Finale*, które w repryzie posiadają pieczołowicie opracowaną dynamikę, a w części pierwszej brak im nawet podstawowego znaku na początku. Jak widzimy ujednostajnienie dynamiki można było uskutecznić z łatwością.

Jeśli dziś spojrzymy z perspektywy historycznej na sonatę Stolpego, nie trudno nam stwierdzić, że dzieło to posiada swych protoplastów w utworach Chopin'a i Schumann'a. Jednak Stolpe był daleki od niewolniczego kopjowania wzorów, tych czołowych przedstawicieli romantyzmu. Drobne reminiscencje, jakie tu i ówdzie wyłaniają się z utworu Stolpego, zajmują zbyt nikłe miejsce w całości sonaty, aby zwracały szczególną uwagę. Wpływ Chopin'a zaciążył przedewszystkiem na tematyce sonaty. Oczywiście mowa tu o kompozycjach takich, jak np. sonaty, ballady; natomiast sfera mazurków, z właściwą im stylizowaną ludowością, jest obca tematyce Stolpego. Silniej zaznaczył się tu wpływ Schumann'a. Z ważniejszych cech wspólnych zwrócić należy uwagę na konstrukcję *allegra* sonatowego, częste posługiwanie się rytmem synkopowanym, zupełny prawie brak elementów wyłącznie popisowych i ozdobników, wreszcie najbardziej charakterystyczne, zdaniem Riemanna (*Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin, 1901, str. 275), dla stylu Schumann'a motywy przedtaktowe, znajdujemy obficie w sonacie Stolpego. Zależność od dzieł wymienionych kompozytorów nie może nas dziwić w utworze Stolpego. W czasie pisania sonaty liczył Stolpe lat dziewiętnaście. Był zatem w okresie najpodatniejszym na obce wpływy; w okresie, w którym rozszerza-

jąca się z każdym dniem znajomość literatury muzycznej, przytłacza ogromem rozwiązanych już problemów. Niezmiennem zaś prawem, które wielokrotnie potwierdzają dzieje muzyki, dopiero przetrawienie dzieł wielkich poprzedników, otwiera nowe drogi, wskazuje nowe możliwości.

Mimo zapatrzenia się w potężne indywidualności Chopin'a i Schumann'a, potrafił jednak Stolpe nadać temu utworowi piętno osobiste. Z niekłamanym podziwem musimy śledzić rozpęd jego inwencji, która z łatwością wypełnia zamierzone formy. Jak spontanicznie powstał ten utwór, świadczy najlepiej rękopis sonaty, zawierający bardzo mało skreśleń i poprawek. Jedynie z *codą* pierwszego ustępu miał Stolpe więcej kłopotu; dłużej ją cyzelował, zanim przybrała, nieco kunsztowny kształt ostateczny. Poza tem inwencja Stolpego nie napotkała żadnych przeszkód — muzyka płynie w sonacie nieprzerwanym potokiem.

W zakresie współczesnej w Polsce produkcji fortepianowej należy się sonacie Stolpego dominujące stanowisko. Żaden utwór fortepianowy Zarzyckiego, Noskowskiego, czy Żeleńskiego, że wymienimy tylko wybitniejszych kompozytorów tworzących w tym czasie, nie może sprostać szerokiemu oddechowi i rozpędowi twórczemu sonaty Stolpego. Zresztą Noskowski i Żeleński, jak to wynika z ich wypowiedzi na łamach prasy o Stolpem, dokładnie zdawali sobie sprawę z dystansu, jaki dzielił ich ówczesne poczynania twórcze z kompozycjami Stolpego. Jeżeli zaś weźmiemy pod uwagę fakt, że sonata Stolpego jest dziełem dziewiętnastoletniego zaledwie kompozytora, musimy stwierdzić, że od młodzieńczych utworów Chopin'a do Preludjów Szymanowskiego, żaden kompozytor polski nie wystąpił w tym wieku z kompozycją, którąby zawierała tyle pozytywnych wartości.

Po Wieniawskim, o ile mi wiadomo, nikt nie wykonywał już publicznie sonaty Stolpego, chociaż Warszawskie Towarzystwo Muzyczne uprzystępniło ją drukiem. Zwykłym porządkiem rzeczy, skoro brakło nowych kompozycyj, przykuwających uwagę współczesnych do osoby Stolpego, cała jego produkcja poszła w zapomnienie. Że wyrządzono mu tem krzywdę — nie trzeba chyba dowodzić. W każdym razie najwyższy czas, aby dziś przywrócić utworom Stolpego należne im miejsce. Szczególnie wybitne walory pianistyczne sonaty Stolpego powinny ją wprowadzić nietylko na estradę koncertową, lecz także do wyższych klas

fortepianowych w naszych uczelniach muzycznych, w których najdotkliwiej odczuwano zawsze szczupłość polskiej literatury sonatowej.

Przypis.

Praca niniejsza w części biograficznej jest bardzo znacznym skrótem, w części analitycznej, jednym z rozdziałów pracy magisterskiej, wykonanej w Seminarjum Historji i Teorji Muzyki U. J.